



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Punktowe rozczytywanie świata : rzecz o punkcie amerykańskim

Author: Aleksandra Kunce

Citation style: Kunce Aleksandra. (2003). Punktowe rozczytywanie świata : rzecz o punkcie amerykańskim. "Miniatura i mikrologia literacka" (T.3 (2003), s. 204-225).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Kunce

Punktowe rozczytywanie świata Rzecz o punkcie amerykańskim

Łacińskie *punctum* wprowadza nas w świat wagi przydawanej kropce, plamce, punktowi, punkcikowi, chwili, krótkiemu odstępowi¹. Komasuje w sobie to, co chwilowe, nagłe, niewielkie. Czym jest?

Punkt jest obecny w naszym myśleniu z uwagi na wiele aspektów życia. Funkcjonuje w astronomii, matematyce, fizyce, naukach technicznych, sztukach plastycznych, naukach społecznych. Mamy punkt Barana, punkt krytyczny trasy lotu, punkt materialny, punkt w geometrii, punkt centralny, punkt widzenia *etc.* Przede wszystkim jednak geometria funduje nam pierwotne rozumienie pojęcia:

Punkt, pojęcie pierwotne geometrii, obiekt bezwymiarowy, o określonym położeniu w przestrzeni wyznaczonym np. przez położenie jego promienia wodzącego, przecięcie dwóch różnych prostych lub trzech nierównoległych płaszczyzn.²

Tak pojęty punkt wskazuje na obecność figury geometrycznej jako ograniczonego zbioru punktów przestrzeni Euklidesowej. Staje się też szczególnym rodzajem figury liniowej jako jeden punkt, jako dwa punkty, jako zbiór punktów, prosta, półprosta, odcinek.

¹ *The Perseus Digital Library. Tufts University*, <http://www.perseus.tufts.edu>

² *Wielka internetowa encyklopedia multimedialna*, <http://www.wiem.onet.pl> [na podstawie *Popularnej encyklopedii powszechnej Wydawnictwa Fogra. Kraków 1999*].

W filozofii Arystotelesa natrafiamy na odniesienie do punktu matematycznego (*stig-mê*)³.

To, co jednak dla nas ważne, to fakt, że punkt wskazuje na swoje „otoczenie”, którym jest każdy zbiór otwarty, zawierający punkt. Jest to kontekst, który się odsłania, jeśli wyodrębnić punkty oparcia.

Filozofia punktu

Odsłońmy filozofię punktu, aby wyjść od dywagacji teoretycznych, kierując się następnie w stronę analizy tekstu kultury.

Greka daje nam pojemne semantycznie pojęcie, odsłaniające pośrednio naszą filozofię metody z uwagi na punkt.

punkt = (ang.) point = (gr.) stig-me – 1. plama, cętka; 2. piętno, wypalony znak; 3. punkt matematyczny; 4. kropka, jota; 5. moment, chwila, mgnienie oka.⁴

Zacznijmy od tego, że punkt może być detałem wyodrębnionym jako fragment całości. Może też niezależnie bytować, nie uczestnicząc jedynie na prawach podrzędności w całościowej strukturze. To taki przypadek osamotnionego, względnie zbuntowanego punktu, usamodzielnionego względem pierwotnej matrycy. Albo jeszcze radykalniej, skazanego na odrębność i autonomię „od zawsze”.

Zwyczajnie to drobiazg. Bagatelizowany bądź gloryfikowany, ale zawsze to drobny akcent. Można też dopowiedzieć punkt, wskazując na jego naddanie, jako że może być tylko dodatkiem do właściwej rzeczy. Staje się jedynie ornamentem. W tym sensie punkt jest zawsze „obok” tego, co istotne, całościowe, podstawowe czy prymarne. Jest „między” tym, co kluczowe. Zwykle bagatelizowanym, choć urokliwym *intermezzo*.

Jeśli by ujmować punkt poprzez odniesienie do czasu, to możemy stwierdzić, że bliżej mu do chwili niż do ciągu. Ciągi są co

³ Arystoteles: *Etyka Nikomachejska*. Przeł. D. Gromska. Warszawa 1982, 1174 b 12.

⁴ *The Perseus...*

prawda utkane z wagi punktów, jak ciągi przyczynowo-skutkowe, ale gdy się im bliżej przyjrzeć, odsyłają one do kluczowych zdarzeń zespolonych określoną linią rozwoju łączącą przeszłość z przyszłością. Sam punkt, nawet gdy zgodnie z naszymi życzeniami jest lokowany w ciągach, takiego linearyzmu nie potrzebuje. Ontologia punktu zawiera się w jego nieustającym „teraz”. Wymusza też określoną epistemologię chwili, „mgnięcia oka”. Odczytanie, a raczej odczytywanie punktu, gdyby zakorzenić je w ujęciu Nietzschego⁵, jest w nieustannym powracaniu, hołubiącym dobrodziejstwo tego, co wiecznie aktualne.

Punkt nierzadko ogniskuje wszystkie elementy. Znaczy, odsyła do całego systemu znaków, do działań komunikacyjnych, czynionych z uwagi na istniejące kody, preparowane informacje czy uczestników dyskursu. Podporządkowuje, ustanawia relacje nadrzędności i podrzędności. Organizuje też nasze myśli. Skupia w sobie, ujednolica to, co inne. Punkt staje się często wyrazistym znakiem, piętnem, stygmatem. Jest rzucającą się w oczy plamą barwną, to on buduje swój kontekst, sytuuje go z uwagi na wyrazistość swego *locum*. Niczym renesansowe oko perspektywy rządzi strukturą całości, programując ontologię dzieła i jego recepcję. Komasuje, stanowi centrum. Koncentruje. Wypełnia, precyzuje, „co do joty”. Ustanawia symetrie i asymetrie rzeczy. Współtworzy rytm. Kreuje swą mocą hierarchie. Hierarchie bytu, hierarchie myśli, hierarchie działań. Możemy wtedy zapytać, czy **punkt, który ogniskuje perspektywę widzenia, doświadczenia i rozumienia rzeczy, pozostaje jeszcze nadal punktem? Czy może uległ przeobrażeniu, hiperbolizacji i utożsamił się z całością? Punkt jako całość? Punkt zamiast całości?**

Możemy też wskazać na mniej uzurpatorski aspekt punktu. Kiedy nie przesłania całości, nie przyćmiewa jej, nie zastępuje czy unieważnia, ale kiedy jedynie ją warunkuje. W tym sensie punkt okazuje się wskazówką, kluczem do czytania, przewodnią nutą. Nadaje ton, wyznacza rytm percepcji, myśli, ale nie wytraca całościowego widzenia. Warunkuje rytm odczytania, nie zezwala na ominięcie, przemilczenie, zapomnienie, swobodę poruszania się w interpretacji.

⁵ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent. Kraków 1990.

Jednak, jak możemy mniemać, punkt rzadziej okazuje się „ogniskiem”, czyli zbiegiem ciągów, częściej zaś staje się rozbiegiem. Zachowuje swe wyodrębnienie, ale po to, by zdecentrować strukturę, rozpisać na biegi zdarzeń bardziej pobocznych. Punkt zbiegu zostaje wypierany ofensywą punktów rozbiegu. Stałość zostaje niezrządkiem wyparta przez otwartość formy z uwagi na mnogość dyskursów. Taka lokacja punktu wyraźnie wiedzie ku dyslokacji, na co wskazywał Barthes⁶. Podążając tym tropem, przyjmujemy raczej postawę radosnego uznania w obrazie czegoś nieistotnego i peryferyjnego za kluczowe, przesłaniające znaczenie tzw. całości. Ale ta dyslokacja może rodzić nasze obawy o to, czy nie doprowadzi do rozmycia, zaciemnienia struktury, utraty przejrzystości widzenia, myślenia z uwagi na fakt, że punkty przestały orientować, wreszcie że uległy ujednoliceniu, że wtopiły się w tło, że pochłonięte zostały przez kontekst.

Chcemy czytelności. Nawet gdy stajemy się orędownikami różnicy, marginaliów, mikrologii, chcemy ufać, że punkty, drobiazgi jakoś naprowadzą nas na trop, jeśli nawet nie całości, to przynajmniej na trop rozczytywania. Tej potrzeby ludzkiej nie niweluje nawet styl myślenia poprzez grzęzawiska, ślady, każący przywiązywać się do programowego błędzenia. W zaciemnianiu rzeczy nie tracimy z pola widzenia nadziei na komunikację, tylko rezygnujemy z optymizmu poznawczego. Czyli inaczej rzecz ujmując, nie godzimy się na ujednolicenie wszystkiego, na totalny ogląd, do którego, nieco paradoksalnie, mogłaby prowadzić ortodoksyjna mikroskopijna nauka. Punkty są potrzebne, osławiają świat poznawany.

Zachowujemy się zwykle, dla dobra naszej kondycji poznawczej, w sytuacji impresjonisty. Mamy świadomość i wiedzę o tym, jak należy kłaść punkty. Znamy wagę odrębności i czystości jakościowej. Nie ufamy zmieszaniu. Dzieje się tak jednak po to, aby w całościowym oglądzie zgodzić się na impresjonistyczne ujednolicenie wrażenia. Godzimy się na jednolity kolor, ale z wiedzą o różnicy leżącej u podstaw naszego działania. Jednym słowem, pozostajemy nieustannie przywiązani do kładzenia punktów, choćby i nie zorganizowanych w hierarchiczne systemy, ale jednak dających się uchwycić – choćby tylko z bliska, choćby tylko w abstrakcyjnych założeniach.

⁶ R. Barthes: *Światło obrazu*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996.

Czy wolimy myśleć, że punkty wiążą, czy że rozsadzają? Czy całość punktowa jest układem, czy może prymarne są punkty nie konstruujące struktury? Czy wierzymy nadal uobecnionej w tradycji kulturowej relacji powiązania mikro- i makrokosmosu? Czy ufamy systemom znaków, klarownej sytuacji komunikacyjnej?

Wydaje się, że nieporozumieniem jest stanowcze upieranie się o słuszności jednego ze stanowisk. Ostatecznie orędowników i przeciwników totalności i mikroskopijności łączy i programuje jedno: kulturowa czasoprzestrzeń. Jest ona ukonstytuowana z mechanizmów ścierania, powtarzania, wykluczania, utrwalania, rozmazywania. Skoro rzeczywistość społeczna została utkana z tak nieprzejrzystej materii dla samych uczestników tej zajmującej „gry szklanych paciorków” (Hesse, jak nikt dotąd, rozczytał utopijny system⁷), to pozostaje podejmowanie twórczej próby rozczytywania punktów, które wiążą i rozsadzają jednocześnie. Chorujemy na „człowieko-chwalstwo”⁸. Podstawowym objawem tej choroby jest afirmacja siebie, która sąsiaduje z uprzedmiotawianiem siebie, innych, świata rzeczy. Mamy dystans, który skazuje nas na roztrzaskanie problemów. Musimy punkty wytyczać, podejmować na nowo, powtarzać, łączyć w całości, względnie je uwalniać od nadmiaru całościowych znaczeń. Ale na samą obecność punktów jesteśmy skazani. Tak jak i na myślącego siebie.

Musimy jakoś podejmować tzw. całość tekstową. Każdy tekst kultury w jakiejś mierze musi, jak wskazują semiologowie, stanowić wyodrębnioną, zwartą całość. Nawet przy uznaniu wielości odniesień czy wykorzenienia intertekstualnego⁹. Samo wskazanie na dynamizm systemu przez teoretyków myślenia systemowego, jak chociażby Bertalanffy’ego¹⁰, niczego nie zmienia. Procesy homeostazy (utrzymanie ładu), ale i heterostazy (procesy dynamizmu wewnątrzsystemowego) odsyłają do całości. Jej nie unieważniają. Wiedzano już o tym wcześniej na podstawie psychologii postaci,

⁷ H. Hesse: *Gra szklanych paciorków*. Przeł. M. Kurecka. Poznań 1992.

⁸ Termin zaczerpnięty od J.M. Bocheńskiego: *Przeciw humanizmowi*. W: Idem: *Sens życia*. Kraków 1993.

⁹ U. Eco: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. Ugniewska, P. Salwa. Warszawa 1996.

¹⁰ L. von Bertalanffy: *Ogólna teoria systemów*. Przeł. E. Woydyłło-Woźniak. Warszawa 1984.

w której poszczególne punkty łączone są zawsze w całościowe struktury, odzwierciedlające prymarne oblicze myślenia. Musimy więc uznać, przy całym rozsądzeniu kulturowym tekstów, jakąś względną całość, choćby jedynie punktową.

Ale jednocześnie musimy uznać siłę dyslokacji, która każe wskazywać na rozprzężenie struktury, na chaos punktów, rozmycie granic. A tym samym wytycza nierównomierne, niemethodyczne przyglądanie się rzeczom. Praca na punktach śladowych i ich kontekstualnym odniesieniu to praca hermeneuty, tworzy ją rytm otwarty, ale i pragnienie przywrócenia czytelności. Praca na punktach bez wiary w całość, w jedność rzeczy, bez nadziei na przywrócenie ładu, to już żywot tekstowy postmodernisty, który sam wyczerpuje się w rozplenieniu sensów, jak pisał Baudrillard¹¹. Jedno i drugie ujęcie uczy pokory wobec rzeczy i słowa. Wyrasta z nieufności wobec totalizacji myślenia i działania.

Musimy też pozostać w swym podejściu badawczym w zgodzie z pragmatycznymi stanowiskami ujmowania rzeczy w kulturze. Tradycją kulturowego patrzenia na rzecz jest założenie, że punkty są w tekście, że wskazują na siebie, są już wyodrębnione. Pragmatyka kulturowa podąża za myśleniem, że ontologia jest prymarna. Równie jednak uobecnionym myśleniem kulturowym jest dostrzeganie udziału patrzącego, ujmującego, wskazującego na kreację oglądu, powoływanie do istnienia. „Wszyscy my z Kanta...” Epistemologia warunkuje ontologię. Musimy uznać sprzeczność za jedyną sensowną regułę kulturowego rozeznania w rzeczy: **z materii punkt wydobywamy, ale i go tworzymy.**

Punktowe rozczytywanie tekstu kultury

Punkt wymusza określoną perspektywę badawczą. Mikrodrogę, mikrobłądzenie. Poprzez drobiazgi odsłaniają się nam stałe tropy mentalne. Poprzez drobiazgi równie silnie uwrażliwiamy się na dyslokowanie całości. Chcąc wydobyć to uwikłanie myśli, musimy

¹¹ J. Baudrillard: *Precesja symulaków*. Przeł. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 175–189.

w tym momencie zakorzenić dyskurs w konkretnym tekście kultury, jakim jest obraz filmowy. Rozczytywanie punktowe, które tu proponujemy, podąża za entropijnym śledzeniem sensów, wydobywaniem elementów, próbą ich inwentaryzacji po to, aby wskazać na siłę punktu w ustanawianiu i rozbijaniu *locum* kulturowego.

Mamy jakąś całość: serial filmowy *Przystanek Alaska* (*Northern Exposure*, reż. Joshue Brand, John Falsey, 1990–1995, prod. USA), utkany z rozlicznych punktów: 110 epizodów. Mamy jednocześnie wyodrębniony punkt: serial ów jako jeden z punktów konstruujący skomplikowaną figurę kultury amerykańskiej. Mamy, względnie powołujemy, misternie utkaną siatkę sensów, dyssensów, powoływanych przez zdarzenia filmowe. Spróbujemy rozczytywać punktową czasoprzestrzeń filmu.

To, co stanowi o specyfice serialu, zawiera się w formule otwartości na to, co RÓŻNE – film oparty jest na grze licznymi cytatami i konwencjami filmowymi, zderzaniu różnych porządków kulturowych, mieszaniu rzeczywistego i zmyślnego, nakładzie intertekstualnie angażującym różne punkty. Wszystko zjednoczone zostaje jednak dość pewnie dookreśloną czasoprzestrzenią – pomyślaną Alaską lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Ogniskuje ona formalnie i ideowo. Są wreszcie różne postaci wpisane w to terytorium. Stanowią zasadnicze punkty tekstu, naprowadzające na ciężar kulturowych znaczeń. Punktowe doświadczenia życiowe, przeżywanie świata stanowią sedno tego obrazu. Oczywiście to przeżywanie koresponduje z różnymi konwencjami filmowymi: melodramatycznymi, obyczajowymi, kryminalnymi, fantastycznymi, których mieszanka jest siłą tego serialu.

Temu wskazaniu na „myślenie według punktów” ma służyć interpretujący opis postaci, który tworzy określoną galerię typów ludzkich.

Postaci

Chris „o poranku” – młody człowiek, który prowadzi lokalne radio. Niezwykle znaczący dla społeczności ze względu na postawę intelektualną, którą przyjmuje w doświadczaniu świata. Nieokreślony, zwielokrotniony w funkcjach, które pełni i pełni: mentor, *outsider*, złodziej, kaznodzieja, spowiednik, kumpel, strażnik rytuałów, buntownik, samouk, znawca komparatystycznych badań literatury *etc.* Demonstracyjnie podkreślający swą niepokorną postawę w my-

śleniu, działaniu, ubiorze, stosunku do pracy i zasiedziałości (przwiązanie do mieszkania w przyczepie czy posiadania motocykla marki Harley Davidson). Człowiek poszukujący, utwierdzający, przekraczający nieustannie granice tego, co uznane. Znany z oryginalnych przedsięwzięć, jak: wystrzelenie z katapulty pianina, organizowanie sezonowych drobnych kradzieży, by wskazać na odległą naturę porządku rzeczy – mrok. Całość punktowych zdarzeń z jego udziałem dotyczy zwykle sytuacji krytycznie podejmujących kulturę. Przechadza się wobec tradycyjnych podziałów rzeczy, kwestionuje jasną wykładnię amerykańskich mitów, rozwiewa wiarę w harmonijną całość amerykańską. Jest buntem. Rozmontowuje mentalną Amerykę, ale i ją współtworzy. Bunt, wykorzenienie wszak jest znakowe. Ślad Chrisa staje się wręcz swoistym znakiem – niczym stygmat.

Maurice – dawny astronauta, obecnie ujarzmiający Alaskę jako zdobywca administracyjny (burmistrz), ekonomiczny (biznesmen), typowy *self made man*. Nieustannie potwierdzający swój status człowieka sukcesu, prawdziwego Amerykanina: patriotycznego, prawego, wierzącego w naród, swobody obywatelskie i ekonomiczne. Człowiek ciężko pracujący na swój *image*, dbający o powtarzanie rytualnych gestów utwierdzających innych i jego samego w poczuciu własnej wartości. Znany z inwestycji handlowych, koneksji, wystawnych przyjęć. Wielbiciel rozdziałów społecznych, dawnego porządku wartości. Punktowo utwierdza klarowność struktury mentalnej kultury amerykańskiej. Właściwie pokrywa się z ideologicznymi dążeniami wzorcowego porządku, postępu, wolności zindywidualizowanej, ale uzgodnionej ze wspólnotą. Zdarzenia z jego udziałem budują stałość tej siatki odniesień, ale i demaskatorsko ujawniają schematyzm kośca społecznego Ameryki. Naprowadzają na pragmatyzm, ale i protestancką mieszczańską zachowawczość, swego rodzaju klaustrofobię społeczną (co brzmi paradoksalnie w obliczu programowej otwartości).

Ruth – kobieta realizująca na Alasce „nową” silną siebie po stracie męża. Samotna, przedsiębiorcza, zaangażowana w życie społeczne, hobbystka. Sklep, który prowadzi (jedyne, w którym jest wszystko), staje się miejscem skupiającym wszystkich i tym samym umożliwia jej uczestniczenie w sprawach innych. Podejmuje liczne wyzwania, w tym te, które naprowadzają ją na siebie – zapada

w pamięć wspólnoty jej samotna wyprawa w nieznane motocyklem (oczywiście) marki Harley Davidson, by móc powrócić do znanej i utwierdzonej siebie. Punktowo, w złożonej tkance całości filmowej, urzeczywistnia mit kreatywności, dynamiczności, młodzieńczej starości, wypromowanej we wzorcach amerykańskich.

Joel Fleischman – rzucony na Alaskę lekarz, odrabiający tam swe stypendium. W swym skazaniu manifestacyjnie apoteozujący Nowy Jork, elitarność środowiska wielkomiejskiego. Utwierdzający swój wizerunek drobiazgowego, przywiązanego do tradycyjnych schematów myślenia i działania, sumiennego, odrębnego, pielęgnującego swą etniczność Żyda. Ta ekonomiczno-organizacyjna diaspora, na którą został skazany, okazuje się dla niego ważkim łańcuchem doświadczeń w procesie tożsamościowym, w którym na nowo przeinterpretowuje siebie poprzez „swoje”, „obce”, uznane, wybrane. Szczególnie znamienna staje się jego końcowa wyprawa w Nieznane, Nierealne, Obce (na granicy wszystkiego, co rozumiane i śnione), która jak w każdej baśni wiedzie ku spełnieniu, ku sobie, ku swemu terytorium. Punktowo to niezwykle istotny ślad, gdyż w nim upostaciowana została obcość, której przecież Ameryka nieustannie doświadcza. Ujarzmianie obcego, współistnienie z obcym, oswajanie nieznanego, migracja to tropy budujące Amerykę. Jednak ów ślad naprowadza nas na jeszcze jedno ważne punktowe doświadczenie: napięcie między wykorzenieniem a zakorzenieniem, któremu Ameryka w odróżnieniu od Europy nadała lekkość i które zbudowało jej potęgę. Jest to mobilność, ale nie wykorzeniająca, jednocześnie to etniczność, ale nie paraliżująca ekspansji – oto punkty, do których prowadzi diaspora lekarza żydowskiego na Alasce, tęskniącego za Nowym Jorkiem.

Maggi – jedna z silnych, samodzielnych kobiet, szukających na Alasce potwierdzenia własnej wartości. Pilot. Zadomowiona w przestrzeni Alaski, która stwarza jej szansę na wolnościowe bycie. Borykająca się z sobą, z własną kobiecością, z mężczyznami. Zakorzeniona we wspólnocie i wpisana w nią wraz ze swą odrębnością – ciąży nad nią fatum (giną kolejno wszyscy jej partnerzy życiowi). Jej filmowe życie upływa na zaznajamianiu się z gośćmi przybyłymi na Alaskę, na spotkaniach z człowiekiem niedźwiedziem, na archeologicznym odkryciu i ponownym zakryciu przed światem dawnych rzeczy należących do Indianek, na organizowaniu lokal-

nych uroczystości. I na rozlicznych punktowych zdarzeniach przybierających formę gaf, aluzji, niuansów, przedsięwzięć, rytuałów. Punktowy ślad Maggi przywołuje wielce ważny mit feministyczny, któremu Ameryka, przynajmniej w sferze politycznej i ekonomicznej poprawności, zaufała. Stąd zaznaczona w obrazie filmowym postać Maggi komasuje wszelkie wątpliwości, ambicje, zadowolenie, spełnienie, dążenie, poszukiwanie siebie, to jest te zjawiska, które stały się konsekwencją rozwiązań równościowych w liberalnej społeczności.

Holling i Shelley – niezwykła i zwykła para. Ona – uosabiająca młodość, prostotę, naiwność, tuzinkowość. On – starszy mężczyzna, rozkochany w niej, organizujący swe życie wedle jej upodobań. Prowadzą wspólnie bar, który jest centrum życia społecznego. Uczestniczą we wszelkich wydarzeniach wspólnoty. Wnoszą aspekt rodzinności w różnorodność stylów życia mieszkańców Alaski. Borykają się z problemami więzi rodzinnych, które radykalnie definiują ich obojga: on – o arystokratycznych korzeniach, okryty niesławą przodków; ona – tradycyjnie „masowo” amerykańska, prawa, powszednia. Tutaj zderzenie opozycyjnych punktowo światów wskazuje na ścieranie się w kulturze amerykańskiej myślenia o obecności podziałów, o rozgraniczonych sferach życia społecznego z myśleniem o wyzwolonym z jarzma tradycji pędzie do podkreślania własnej indywidualności, do niekonwencjonalnego stanowienia o sobie. Punktowo w tym wątku zwiera się też wiedza o cenie, jaką trzeba zapłacić za przemieszanie dawnych granic kulturowych, za egalitaryzm, za wolność jednostki, za różnorodność życia. Jest nią globalna powierzchwność, popularna jednolitość.

Edd – pół-Indianin zakorzeniony na Alasce, ćwiczący się w praktyce szamańskiej. Około 20-letni chłopak mający się różnych dorywczych prac (pomagający w sklepie, sprzątający w domu Maurice'a) i tej jednej istotnej: robienia filmów. Jego kontakty są lokalne, ale mają także wymiar światowy – koresponduje i spotyka się z różnymi artystami. Leczy, rozmawia, reżyseruje, pisze scenariusze, zakochuje się, uczy się – kontaktuje się z całym nadprzyrodzonym i przyrodzonym światem. Walczy z własnymi kompleksami, słabościami upostaciowanymi w niewielkim skrzacie. Podąża ku sobie. Jest właściwie ogniwem pośrednim między wszystkim, co istotne: między lokalnym a globalnym, między oficjalnym a prywatnym,

między realnym a nierealnym, między *sacrum* a *profanum*, między racjonalnym a irracjonalnym, między pierwotnością a tym, co wtórne i przetworzone. Balansuje na granicy. Punktowo wiąże i rozsadza różne sfery: metafizyczne, społeczne, artystyczne. Pokazuje ważny dla Ameryki punkt doświadczeń: skazanie jednocześnie na uczestnictwo w tym, co tradycyjne i popularne. Wskazuje na to, co indiańskie, co prymarne kulturowo w Ameryce, a co zostało zniwelowane, zmarginalizowane. Jednocześnie jednak wzbogaca ów prosty amerykański świat demokracji, swobód obywatelskich o aspekt duchowy, wykraczający poza literę prawa.

Adam – kapryśny mistrz kulinarny, zdobywający szlify na całym świecie, po licznych podróżach powracający na Alaskę. Niegdyś żołnierz. O jego usługi, a raczej o jego działanie artystyczne, zabiegają wszyscy. Komasuje w sobie wszystkie sprzeczności ufundowane stereotypowym rozumieniem rzeczy: *image* lumpa (nieoficjalność stroju, zarost, nieodłączna czapeczka, brak butów), *image* żołnierza „w akcji” (wojskowa kurtka koloru khaki), *image* artysty (niekonwencjonalność, swoboda w dobieraniu różnych części garderoby i uznaniu czegoś za kompletne bądź niekompletne). Rozsadza wszystkie porządki rzeczy. Rozsadza obraz Ameryki, godząc lumpa, żołnierza, ojca rodziny, kucharza w jednej postaci. Zarazem jednak punktowo wskazuje na szereg porządków, które współtworzą Amerykę. W nim się wszystko ujednolica. Ameryka jako całość punktowa okazuje się pojemna. Wielość jej służy, decentracja punktów nadaje rozmach.

Są i inne postaci: asystentka Fleischmana – Indianka, nadzwyczaj powściągliwa w formułowaniu opinii o świecie; szaman trudniący się uzdrawianiem dusz mieszkańców Cicely; niegdyśiejszy makler na Wall Street; para homoseksualistów prowadzących hotel; surowa policjantka; alergik ekolog (przy okazji prawnik) skazany na pozostawanie w odosobnieniu; Włosi pielęgnujący własną odrębność w kuchni, ale i w prowadzonych niesnaskach rodowych; muzyk rozkochany w zażytkowych skrzypcach; Indianie manifestujący swe bycie u siebie; wędrowni cyrkowcy; krawcy; dentysta odwiedzający miasteczko; niemiecki punkowy zegarmistrz *etc.*

Punktowe ślady, na które natrafiamy za pośrednictwem odnotowanych postaci, mają swój cel: dekonstrukcję i konstrukcję kulturowych doświadczeń Amerykanów. To one programują arsenał wzo-

rów zachowań, nawyków mentalnych, sieć wytworów materialnych. Rozmach zdarzeń wskazanych za pośrednictwem postaci filmowych znajduje swe dopełnienie w świecie rzeczy.

Są rzeczy

Punktowy układ potrzebuje licznych przedmiotów, które organizują myślenie, działanie. Przedmiotów, które się narzucają, współtworzą całościowy obraz zdarzeń. Są one obsesyjne w swej obecności, są zbyteczne – nie mają uzasadnienia w żadnej racji bytu albo mają zanadto pewną w swym zmyśleniu czy konieczności rację. Absurdalne i konieczne jednocześnie. Jedne ściśle zakorzeniają postaci, gdyż są wynikiem odpowiedniej determinacji czasoprzestrzennej, inne zaś łamią wszelkie koherencje, gdyż przywołują odległe konteksty kulturowe.

Jakie to przedmioty? Jest znaleziony pamiętnik dziadka Ruth, który odsyła do dawnych zdarzeń z lat podbojów (m.in. do opisu kanibalizmu w obliczu konieczności biologicznej), który ożywia dawne rodowe animozje i współczesne doznania. Jeden pozornie nieistotny, drobny przedmiot budzi ze snu upiorne wizje odwetu kulturowego.

Jest prywatny ołtarzyk upamiętniający pod postaciami figurek dawnych kochanków Maggie zmarłych w wyniku działania najprawdziwszego fatum, a może przypadku. Ołtarzyk tyle zakorzeniony w tradycjach wotywno-żałobnych kultury, ile je kwestionujący – sprowadzający do lekkich kwestii obyczajowych.

Są odkryte i zakopane na nowo dawne przedmioty należące do Indianek, chronione przez skonsolidowaną w duchu feministycznym wspólnotę współczesnych kobiet. Drobny ślad wskazujący na siłę więzi płci, której nie są w stanie zerwać ani różnorodność kulturowa, ani upływ czasu.

Są filmowe gadżety (odnoszone do konkretnych produkcji filmowych, reżyserów, aktorów, scenarzystów), będące własnością Edda. Rozszerzają one małe Cicely i zakotwiczą ją w kontekście globalnej sztuki. Medialna rzeczywistość ujednolica punkty etnosu włoskiego, amerykańskiego, żydowskiego czy indiańskiego.

Jest znalezione ciało niegdyś zamarzonego człowieka. Staje się punktowym śladem prowadzącym niczym tunel czasu do podróży we własną przeszłość wspólnoty. Ciało naprowadza na jednostkowy trop, odsłania pokłady pamięci budującej nasze społeczności.

Jest zabytkowy zegar sprowadzony z Europy na życzenie Maurice'a. Stanowi *preciosum*, ornament. Jest cackiem. Jest też przedmiotem pożądania, należałoby dodać utraconym, tak jak i europejskie poczucie siebie. Wskazuje też na nieco parweniuszowski ogląd elitarniej, „zabytkowej” Europy. Odsyła do świadomości kultywowanych, względnie unieważnianych różnic między starą i nową Europą. Jeden punkt, ale newralgiczny, gdyż ukazujący złożoność dwóch kulturowych systemów odmiennych zachowań, odmiennych wytworów, odmiennej mentalności.

Są i inne rzeczy: robione na drutach swetry; wysokiej klasy skrzypce; najświetniejsze wina; pianino wystrzelone w działaniu artystycznym Chrisa; różne książki, które wypełniają, przepełniają i rozsadzają kontekst tożsamościowy postaci; niezawodne strzelby; najnowsze domki dla lalki Barbie *etc.* Rzeczy budują kontekst postaci, ale i go zamazują, gdyż występują w wymieszaniu i spotęgowaniu.

Wśród tych rzeczy drobnych jest jedna zasadnicza, wspólna dla wszystkich – Natura Alaski. To zarazem szczególny „punkt” i „całość”, gdyż definiuje relacje interpersonalne w dystansach przestrzennych, sposobach zachowań, nawykach myślowych. To siła, ale przede wszystkim najpotężniejszy „rekwizyt”, ogrywany, definiowany, ale definiujący całość. Jest złowroga, banalna, oczywista, zatrważająca, przytłaczająca, naprowadzająca na biologiczną stronę świata, ale i źródłowa, życiodajna, dająca poczucie wolności. To przedmiot i podmiot działań jednocześnie; ujarzmia się ją i obejmuje we władanie; posiada i ulega się jej sile; modyfikuje się ją i dopasowuje siebie do niej. Udziela się jej samotność, odrębność, dzikość, przeszłość historyczna nieokiełznanego przyrodniczo obszaru poddanego ekspansji ludzkiej. Przede wszystkim jednak natura Alaski uzmysławia niemożność wydzielenia siebie (całkowitego) z natury i tym samym programuje otwarcie na działania w imię jedności z całym kosmosem. Zapewnia każdorazowo solidny układ odniesienia w działaniach. Doświadczenia toczą się poprzez nią (w niej).

Taki stosunek do natury jest kwintesencją światopoglądu New Age¹². Odwołanie się do życia, przemian, transformacji, procesu

¹² Por. B. Dobroczyński: *Dobra nowina New Age'u. Wywiad A. Oseki*. Magazyn „Gazety Wyborczej” z 20 czerwca 1997, s. 26–30; M. Lacroix: *Ideologia New Age*. Przeł. M. Gałuszka. Katowice 1999.

uczenia się przywołuje na myśl holistyczne podejście przewartościowujące Kartezjański paradygmat racjonalności, mechanycyzm Newtonowski czy patriarchalizm biblijny¹³. Dlatego ten świat Alaski staje się jednocześnie światem „w ogóle” realizowanym tylko w wersji Cicely. *Przystanek Alaska* zdaje się opleciony siecią przemian, które zgodnie z wykładnią New Age mają podążać w określonym kierunku. Spotykamy ludzi Alaski w momencie, gdy za sobą pozostawili już myślenie o podbojach, uznanej stratyfikacji społecznej czy przywiązanie do monoteizmu religijnego, prostej konkurencji, deprecjacji pierwiastka kobiecego, negacji określonych stanów psychicznych (emocje, intuicja). To wszystko zostało przewartościowane dzięki uznaniu pozytywnej wartości świata, natury, człowieka.

Dawne korzenie

Punktowe wyliczenie naprowadza nas na ważne tropy mentalne. Wszyscy w serialu *Przystanek Alaska* są w jakimś sensie wykożenieni, gdyż porzucili, zagubili to, co stanowi w ich doświadczeniu punkt odwołania, ciężkości i zmagania: dawne terytorium, dawny status społeczny, dawne relacje interpersonalne, dawny system wartości, dawny porządek zachowań, dawny stan ducha. Niezależnie od tego, czy są rodowitymi mieszkańcami, czy są szukającymi tu inności przybyszami, wszyscy za sobą zostawili Dawne, do którego odwołują się, aby powoływać Nowe. Każdy z nich zostawił i nieustannie zostawia coś za sobą. Tym, co zostawione i nadal niesione z sobą, jest też zapewne doświadczenie zbiorowe dawnej Europy, pionierów Ameryki, Indian.

W filmie *Przystanek Alaska* zderza się problem całej Ameryki wraz z ideami ją konstytuującymi. Czym jest Dawne, które w imię całej Ameryki przeinterpretowuje filmowe Cicely? Co jest pamięcią tej zbiorowości?

Wskazać można na dwa czynniki ważne kulturowo: życia społecznego – które tworzą osadnicy europejscy, i prawa – które nadaje ton wspólnocie amerykańskiej¹⁴. W Cicely, w Ameryce ważny jest jako stale obecny kontekst kulturowy związany z pierwszymi chrze-

¹³ F. Capra: *Punkt zwrotny*. Przeł. E. Woydyłło. Warszawa 1987.

¹⁴ Por. J. Chałasiński: *Kultura amerykańska*. Warszawa 1964; S.P. Huntington: *Drugie odkrycie Ameryki*. „Gazeta Wyborcza” z 9–10 maja 1998, s. 24–27.

ścijańskimi osadnikami, powołujący określone instytucje społeczne (język angielski, status jednostki, stosunek państwa do kościoła)¹⁵. Ten brytyjski wymiar kultury, zmodyfikowany następnie przez emigrantów z Europy Wschodniej i Południowej, tworzy kanon życia społecznego, który muszą respektować następnie Inni włączani w obieg oficjalności.

Uznanie zaś prawa – z jego wolnością, równością, demokracją, konstytucjonalizmem, liberalizmem, prywatną przedsiębiorczością – ustanawia wspólnotę narodu z wyboru i własnej woli¹⁶. Do tego dochodzą inne czynniki definiujące kontekst amerykański, jak chociażby wielokulturowość, która z biegiem czasu zaczyna stanowić prymarną wartość nad ideą jedności narodu czy jednostki. Pojawia się odrębność grupy jako wartość, a wraz z nią prawa mniejszości rasowych, etnicznych, płciowych, seksualnych¹⁷.

Na arenie publicznej następuje przewartościowanie roszczeniowych postaw, co może przejawiać się w tym, że niegdyś imigranci odczuwali dyskryminację, kiedy nie pozwalano im włączyć się w główny, oficjalny nurt amerykańskiego życia, obecnie zaś – gdy nie pozwala się na to, aby żyli odrębnie, poza tym, co oficjalne¹⁸. Wydaje się, że Alaska filmowa już przewartościowała ten schemat. Wygubiła mocarstwowość, jedność, wiarę w najlepszą Amerykę, ale jednocześnie unicestwiła ewentualne etniczne konflikty, separatystyczne tendencje. To już Ameryka ponowoczesna.

Przeinterpretowanie i transformacja idei amerykańskości nie znaczy jednak zapomnienia. Idea uniwersalności amerykańskiej powraca w tym filmie i skwapliwie jest powtarzana w licznych rytuałach państwowości: celebrowanych wyborach, demokratycznym stanowieniu o losach społeczności, oficjalnym świętowaniu, podkreślaniu dumy z posiadanych swobód obywatelskich *etc.* Chodzi o to, że idea jedności uniwersalizującej i w jakiś sposób totalizującej amerykańskość (choćaby we wspólnocie celów) została przełamana

¹⁵ Por. M. Ossowska: *Klasyczny model moralności mieszczańskiej: Benjamin Franklin*. W: Idem: *Moralność mieszczańska*. Warszawa 1988, s. 74–116.

¹⁶ I. Katznelson: *Uwagi na temat tożsamości rasy i polityki społecznej w Stanach Zjednoczonych*. Przeł. A. Pawelec. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Red. K. Michalski. Kraków 1995, s. 73–89.

¹⁷ S.P. Huntington: *Drugie odkrycie...*, s. 24–27.

¹⁸ Ibidem, s. 25.

ideą „złagodzonej” etniczności. Takie łagodne etniczne poróżnienie hołubi lokalność, odrębność, bliskość, ale w osłabieniu tego, co nazbyt groźne dla wspólnoty. To osłabienie dotyczy uznania niemości jednoznacznego przypisania jednostki do określonej grupy i niejako programowego utożsamienia z nią. Tym samym definiuje tożsamość przez uznanie jednostkowego wyboru, nie separując, nie przesądając o podziałach, których nie można przekroczyć. Tu przetransformowana etniczność staje się już tylko uwielbieniem różnicy, ale w wymiarze źródłowym, sentymentalnym, jednostkowym, oryginalnym.

Dopiero taka kompilacja punktowego Dawnego w wymiarze kulturowym stanowi ślad do tropienia tego, co Obecne w filmie *Przystanek Alaska*.

Obecne

Obecna filmowa Alaska nosi piętno Dawnego, co przesądza o tradycyjnym wizerunku tradycyjnego nijakiego amerykańskiego miasteczka: praktycyzm, prostota, zaradność, zadowolenie, pracowitość, reguły zachowania, przywiązanie do rodziny czy własności prywatnej¹⁹. Jednak to jest już przełamane w uznaniu alternatywności stylów życia.

To, co obecne – terytorium, sąsiedztwo, relacje społeczne, tożsamość – zostało świadomie wybrane. Alaska jest nowym terytorium, noszącym to piętno podboju, dzikości, sukcesu, peryferii. Jest końcem, azylem. Bezpiecznym punktem, napiętnowanym swą odrębnością. Znaczy tak wyraźnie, jak i marka Harley Davidson. Jest radykalnie inna, osobna – to dookreślone peryferium peryferii. Ale w tym oddzieleniu tkwi usilne dążenie do formowania innego centrum skupionego na sobie. Ten narcyzm peryferii, tak usilnie walczącej o swą odrębność, formuje całość, która nie tylko powtarza ruch każdego centrum (by skupić maksymalnie „swoje” na „swoim”), ale dąży do powtórzenia ruchu świata, by stanowić świat w pigułce, by go zastępować, imitować. **Punktowej Alasce przytrafił się los mikrokosmosu.** W tej „peryferyjnie centralnej” przestrzeni, geograficznie i kulturowo wyodrębnionej, człowiek bardziej zostaje dookreślony w swym narcyzmie, gdyż jest skazany na doświadczanie samot-

¹⁹ Por. R.S. Lynd, H.M. Lynd: *Middletown. A Study in Contemporary American Culture*. New York 1929.

ności w obliczu natury, świata, kultury. Zostaje skazany na przeżywanie samego siebie i równie samotnych innych.

W przeżywaniu, które proponuje *Przystanek Alaska*, jest zabawa, idylla, nostalgia i radosny optymizm. Mroczne dno Ameryki zostało wyraźnie ujarzmione: ksenofobie ulegają natychmiastowemu złagodzeniu, niechęć do relatywizmu moralnego zostaje zde-maskowana²⁰. Nade wszystko jednak znika gdzieś zabójczy pęd, który konstytuuje Amerykę, jej wiarę w progres, w innowacyjność, w rozmach medialny. W tym sensie ten małomiasteczkowy obraz wydaje się nie dość zbieżny z innymi filmami ukazującymi postmodernistyczne dookreślenia doświadczeń punktowych, chodzi tu zwłaszcza o związane z miastem obrazy Dawida Lyncha, Quentina Tarantino, Oliviera Stone'a czy Jima Jarmusha, które przywołują inną wersję innego miasta w innej Ameryce. Takie filmy Lyncha, jak: *Blue Velvet* (USA, 1986), *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, USA, 1990) czy serial TV *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, USA, 1990–1991) ukazują – znacznie bardziej, niż to zasygnalizowane jest w serialu *Przystanek Alaska* – atomistyczne, nieokreślone, schematyczne, komiksowe jakieś miasto w jakiejś Ameryce, właściwie „wszędzie”, w którym ważna jest mroczna i skrywana tajemnica wydobywana na zewnątrz. Wszystko staje się tu upiornym elementem w dziwnej grze. Podobnie małomiasteczkowy obraz w filmie Tarantino *Pulp Fiction* (USA, 1994) wraz ze swą karykaturalnością, kiczem nie bardzo przystaje do wizji w *Przystanku Alaska*. To Ameryka znakowa, wtopiona w sieć wykorzenionych znaczeń, globalnie marząca o zawiązywaniu więzi, obsesyjnie medialna, symultaniczna, jak pisze Baudrillard, pozostająca wciąż pierwotnym społeczeństwem²¹. Również wizja miasta w swoistym obrazie Ameryki, jakim są *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, USA, 1994) Stone'a jest radykalnie różna, gdyż pokazuje małość, nijakość i potworność mieszczańskości w wydaniu amerykańskim. W innych postmodernistycznych obrazach Jarmusha, takich jak: *Mystery Train* (USA, 1990), *Inaczej niż w raju* (*Another in Paradise*, USA, 1984), dodatkowym elementem takiego

²⁰ Por. z ustaleniami na temat moralności Franklinowskiej w: M. Ossowska: *Klasyczny model...*, s. 74–116.

²¹ J. Baudrillard: *Ameryka*. Warszawa 1999.

ogromnego, znanego, a mimo to nijakiego miasta stają się programowane przez nie nuda i pustka²².

Na tle tych obrazów filmowych serial o Alasce staje się familijny i idylliczny. Bardziej przypomina *Forresta Gump*a (USA, 1994) Roberta Zemeckisa w swym pozytywnym przewartościowaniu Ameryki z jej małomiasteczkowością. Wizja świata w *Przystanku Alaska* jest radosnym stanem, który powołuje różnice bez cienia zobojętnienia, neutralizacji. Tu upojenie różnicą nie jest groźne i nie wiedzie ku Baudrillardowskiemu zobojętnieniu i ujednoliceniu²³. Jednak nie należy zanadto wyolbrzymiać tej idylliczności obrazu. Wszak i tu jest ta sama – co w innych mrocznych filmach postmodernistycznych – sieć znaczeń, to samo zagubienie, tak samo ostentacyjnie rozsadzane intrygi, schematy, przyzwyczajenia mentalne. Wreszcie tak samo prowadzone doświadczenia skazane na ten sam ruch w obliczu braku pewnościowych układów legitymizujących jednoznacznie to, czym i kim się jest, gdzie, a nawet i po co.

Tożsamość (w)

Punkty wskazane w filmie *Przystanek Alaska* odsłaniają wagę wszelkich granic: rzeczywistego i zmyślonego, skończonego i nieskończonego, kultury i natury, prawdy i fałszu, tożsamości i różnicy. Wszystkie te granice przebiegają przez doświadczenia jednostkowe. Ich przeżywanie jest koniecznością, jest też kwintesencją życia na Alasce. Dochodzenie do siebie, gubienie siebie, rozumienie i utrata rozumienia, świadome i mniej świadome doświadczenie siebie w ruchu zdarzeń – oto wątki, które budują nie jednolitą jednostkową tożsamość, ale jedynie rytm doświadczenia siebie i innych. Roztopiony w ciągach punktów, to jest zdarzeń.

Wszystkie postaci zostają na tym pustkowiu skazane na bycie psychoanalitikami, których głównym celem i zajęciem jest uporanie się z przeżyciami nazbyt natrętnymi. Cechuje je zwiększony dystans w postrzeganiu siebie. Dlatego film ten obfituje w pasmo niekończących się problemów rozpoznawania siebie, potwierdzania siebie i innych, powtarzania siebie, odkrywania nowego siebie i de-

²² T. Miczka: *Wielkie ŻARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*. Katowice 1992, s. 78; M. Przyłipiak, J. Szyszlak: *Kino najnowsze*. Kraków 1999, s. 79.

²³ J. Baudrillard: *The Illusion of the End*. Stanford 1994.

strukcji siebie. Bohaterowie, herosi wyruszają w wyprawy, w czasie których zmagają się z żywiołami natury, magii. Niczym adepci tajemnicy przechodzą rytuały inicjacji, które każą im porzucić Dawne, pozostać zawieszonymi w nieokreśleniu i powołać Nowe. Ale też ci sami bohaterowie, banalni w swej codzienności, wyruszają na zwykłe wyprawy związane z codziennymi zdarzeniami. Ten ruch w samookreśleniu przebiega wielotorowo. Powtarza się, ale i zmienia nieustannie. **Punktowość nas konstruuje, ale i dekonstruuje.** Wskazuje, jak zawsze, na stałość i zmienność przebiegów doświadczeń tożsamości. Postaci kolekcjonują doświadczenia, gdyż o tym stanowi ich tryb życia w takim miejscu. Zbierają siebie i innych pośród niezliczonych zdarzeń, rzeczy, mieszając oczywiste z niezwykłym, ale i doniosłe z niepoważnym. Podważają przy tym oczywistość świata w jego spójności, określoności procedur tożsamościowych. Sycą się przy tym zaskoczeniem wyprowadzonym z wywrócenia tego, co pozornie określone, w nieczytelne, „obce”. Każdorazowo zderzają swe działania ze stereotypowym myśleniem o danej rzeczy, celowo to przekraczając i formułując nowe rozumienie. Pielęgnują jakieś reguły, burzą je, znów powracają do nich, wynajdują nowe – wskazując na manowce każdego. Ale te manowce procedur tożsamościowych stanowią właśnie to wyprodukowane, bliskie, oddalone dążenie do siebie / nie-siebie.

Ich tożsamości w każdej chwili zdają się otwarte na potencjalne wszystko, które może wtargnąć, zmienić, ujarzmić to, czym były dotychczas. Nie ma nieważkich przestrzeni, które mogłyby nie odegrać znaczącej roli w samopoznaniu. Punktowość ukazanego świata wydaje się tworzyć całość, ale rozmałą, otwartą, zdolną do przyjęcia każdego potencjalnego punktu. Nie bez znaczenia wskazywano na Amerykę jako na sam ruch dekonstrukcji.

Z niezwykłą siłą zostało w *Przystanku Alaska* zaakcentowane oswojenie z punktowym rytmem siebie, czymś, co można nazwać relewantnością doświadczeń tożsamościowych, kiedy **każdorazowo dopasowuje się, ustanawia, potwierdza i niweluje funkcjonalność jakichś doświadczeń, i to z uwagi na chwilowego siebie / nie-siebie.** Owocuje to funkcjonalnością tożsamości, bycia w tym, tamtym, jakimś zdarzeniu. Może się to sprowadzić do funkcjonalności własnych doświadczeń, które są jedynym tropem naprowadzającym na

to, (w) czym się jest – co się lubi, w czym się uczestniczy, co się przytrafiło *etc.* Nie znaczy to oczywiście, że owo rozproszenie siebie nie prowadzi czasem do najprawdziwszych prób powołania najprawdziwszego Siebie (może nawet koherentnego „ja” jako podstawy), ale te próby zmieszane z innymi ostatecznie naprowadzają jedynie na ruch doświadczeń. Dlatego to, co daje się wysnuć z *Przystanku Alaska* w odniesieniu do tożsamości, jest wskazaniem na zbiór odczuć z różnych porządków, które wyprowadzają siebie / nie-siebie.

Zbieranie jednostkowe odbywa się w pędzie do pozytywnego definiowania tego, czym się (nie) jest i czym (nie) ma się być. Pomocne są tu zawsze procesy integrujące małe struktury (umacniające układy odniesienia nowo powoływane), dezintegrujące to, co jest balastem dla indywidualnych tożsamości ufundowanych na wyborze. Pomocne są określone determinanty kulturowe (pochodzenie, terytorium, język, religia czy obyczaj), które budują funkcjonalny wymiar tożsamości. Zwykle te wyznaczniki – używane funkcjonalnie i okazjonalnie – są hiperbolizowane, aby mogły znaczyć, być pożyteczne i dość wyraziste. **Myślenie o kulturze może być myśleniem o obrazach, które wikłają człowieka – wyznaczają mu przestrzeń umożliwiające funkcjonalne odwołania w doświadczeniach. Takie ujęcie wyraźnie rozszczepia monolityczne rozumienie kultury na rzecz punkтового rozedrgania *locum* mentalnego.**

W tym ruchu punktowym ważny jest mechanizm mieszania tego, co wysokie i niskie, elitarne i masowe, lokalne i globalne, centralne i peryferyjne – tak, aby wyraziste (nazbyt wyodrębnione) stały się granice, punkty styczne, ogniska, zderzenia, pęknięcia. Uwidacznia się zwłaszcza granica skończonego i nieskończonego – postaci często muszą potwierdzać, ustanawiać na nowo czy dewaluować siebie w odniesieniu do (nie)obecnej transcendencji. Równie silna jest inna granica – realnego i sztucznego, która wydaje się zwielokrotniona nie tylko na mocy formy dzieła postmodernistycznego, gdyż także na poziomie problematyki odbywa się spotęgowanie w kombinacjach siebie / nie-siebie w obliczu świata: nowego – intermedialnego, i starego – zwielokrotnionego „od zawsze” w swej nieskończoności, nadrealności. Owocuje to tożsamościami programowo otwartymi, niezdolnymi nazwać swego złożonego uczestnictwa w świecie. Towarzyszy temu przyjęcie dość szczególnego punktu widzenia

świata i siebie, poprzez który wzmacnia się nieostrość rzeczy i rozszczepiony ogląd wszelkich spraw. Człowiek znajduje się tu w napływie różnych obrazów, które rozsadzają jego zwyczajną codzienność, nadając jej wymiar estetyczny²⁴. W tym sensie staje się estetą intensywnie uczestniczącym w wielobarwnej, wielogłosowej rzeczywistości. Takie widzenie jest zawsze partykularne, osłabione przez swą wielość. Postaci *Przystanku Alaska* dzięki takiemu skończonemu rozumieniu rzeczy demonstracyjnie prezentują swą stronniczość. Owa świadomość swej przygodności ustanawia ich „status zawieszenia” nad tym, co doraźne, potęgując ich dystans, niemożność całkowitego utożsamienia czy poczucie braku głębi. Są stronnicze i bezstronne jednocześnie – wszystko zależy od perspektywy widzenia. To prowadzi do ich niejednoznacznego statusu: są dookreślone kulturowo i zawieszone nad różnymi przestrzeniami, kumulują w sobie doświadczenia mieszkańców Alaski lat 90. XX wieku i stanu świadomości zbiorowej końca wieku. Są konkretne i nierealne jednocześnie. Są ponowoczesne w swym wyborze, zbieractwie, niepewności, niejednoznaczności, ale są też takie, jak każde „od zawsze” – takie same i w taki sam sposób dochodzące do TEGO SAMEGO.

Przydanie punktowego oglądu filmowi *Przystanek Alaska* ma ważne następstwa. Owocuje rozmazaniem początkowej potocznej (jeśli w ogóle) całości Alaski, jako jednolitego systemu myśli, zachowań, wytworów kulturowych. Labilność, na którą naprowadzają punkty naszego oglądu, odsłania ruch, liczne doświadczenia, zakotwiczenia w wielu przestrzeniach, w różnych sytuacjach ustanawiających realno-zmyśłone sensy, relacje, źródła. Wskazane doświadczenia, wyodrębnione rzeczy, nazwane postaci każdorazowo odsyłają w nieskończoność do innych obszarów, uwrażliwiając na inne pułapy odniesień. Oczywiście jak zawsze skończoność jest po stronie badacza, ale jest ona – w punktowym widzeniu rzeczy – znacznie bardziej otwarta, płynna. Takie ujęcie uwzględnia mnogość myśli, działań, rozproszenie punktów po to, aby móc ocalić w opisie pewną mglistość, nieprzejrzystość rzeczy, ukrytość niewyraźnej całości. Punkt naprowadza, odsyła, zakotwicza, ale przede wszyst-

²⁴ M. Featherstone: *Consumer Culture and Postmodernism*. London 1991, s. 67.

kim tworzy nieschematyczne figury mentalne, wymykające się zamknięciu w duchu całości. **Punktowe rozczytywanie pozostawia nas po tronie abstrakcyjnego myślenia, uzmysławia, że konkret kulturowy jest okryty mglistą siatką wiedzy. A raczej niewiedzy.**

Aleksandra Kunce

The Pointed Reading of the World. A Study on the American Point

Summary

The author deals with the problem of the point from an anthropological point of view. Her point of departure is the philosophy of the point sketched out briefly in the present article so as to make use of the methodological assumptions of this microtheory in an analysis of a moving picture, namely in *Northern Exposure* by the American directors Joshua Brand and John Falsey who created it in the years 1990–1995. The purpose is to read the text of culture in a pointed way so as to create „point by point” a network of America’s cultural senses. It is this perspective that reveals the complex presence of the tendency to locate and dislocate that can be found in every culturological reflection. The said perspective aims, like any other intellectual procedure, at coming close to the mystery of man, the point at which our ignorance of that mystery is to be revealed being exactly the impenetrable, though often analysed, relationship between man and culture.

Aleksandra Kunce

La lecture ponctuelle du monde. Sur le point américain

Résumé

L’auteur s’occupe du problème du point ou de la perspective de recherche de l’anthropologie. Elle commence par déterminer la philosophie du point pour utiliser les données méthodologiques de ce micro-chemin à l’analyse du film *Northern Exposure* de Joshue Brand et de John Falsey (1990–1995, prod. américaine). Son objectif est la lecture ponctuelle du texte de culture qui, point par point, doit créer un réseau déterminé de sens culturels de l’Amérique. Une telle perspective permet de voir la présence des tendances de location et de dislocation dans chaque réflexion de culture. Comme chaque procédé intellectuel, elle tend à s’approcher du mystère de l’homme. Cependant, le point qui doit révéler cette ignorance est la relation Homme – Culture, décrite maintes fois et pourtant impénétrable.